

Gunther Kress – Theo van Leeuwen: *Reading Images*. Routledge, London, 1996.

A multimodalitás nyomában

Magyarországon a verbális metafora, metonímia és a blending az, amellyel a kulturális nyelvészet kutatói foglalkoznak (Kövecses Zoltán, Bańcerowski Janusz, Benczes Réka, Brdar-Szabó Rita), míg a multimodális diskurzus, a vizuális dizájn kirekesztődött. Gunther Kress, Theo van Leeuwen, Charles Forceville, Eduardo Urios-Aparisi a különböző módokban (írott nyelv, beszélt nyelv, vizuális jel, gesztus, hang, zene, zaj, íz, tapintás) rejlő jelentéseket kutatják. A magyarok ez irányú érdektelenségét az is mutatja, hogy az említett szerzők művei csak nehezen megszerezhetőek, magyar nyelvre nem fordították le őket, és recenziók, összefoglaló írások sem születtek a multimodalitással kapcsolatban. A jelenleg is tartó vizuális kommunikációt érintő kutatások könnyebb megértéséhez – amelyek a képi, képi és verbális, képi és hangzó metaforákat vizsgálják – érdemes megismerni egy korábbi nagy hatású könyvet a *Reading Images*est. Ezért is döntöttem úgy, hogy írásomban visszanyúlok ehhez a kötethez, és leemelem az antikvárium polcáról.

A multimodalitással legaktívabban foglalkozók közé tartozik Charles Forceville, aki kutatócsoportjával saját wordpress blogot ír, amelyen folyamatosan közzéteszik a legújabb kutatási eredményeiket reklám, fantasztikus film, képregény, művészet és dizájn témakörökben. A blog a következő angol nyelvű internetes oldalon érhető el: <http://muldisc.wordpress.com/>. A csoport és a kutatási területek bemutatásánál Forceville a bibliográfiában a legkorábbi forrásként utal Gunther Kress és Theo van Leeuwen könyvére a *Reading Images*re (Routledge, London, 1996). Kress annyiban újdonságot hoz az „olvasható képek” fogalmával, amennyiben a képeket kompozíciós egységekre bontja, elemzési stratégiát és ehhez szükséges kulcsfogalmakat próbál megállapítani a folyamat és a dolog viszonyában. A vizsgálódások alkalmával találkozik azzal a problémával, hogy a képek szerepelhetnek önmagukban, vagy textussal / verbális tartalommal együtt. A kép lehet illusztráció és díszítés, de ezektől Kress távol tartja magát, érdeklődése a képi, majd a képi és verbális együttes jelentés alkotására irányul. Kiemeli a kontextust és a kultúraspecifikus jellemzők fontosságát, sőt a különböző tartományok (kép és szöveg) közötti összejátszást, összetett jelentéseket is elemzi összehasonlítva és párhuzamba állítva a különböző módokat. Könyvét tankönyvnek, a vizuális dizájn fogalom- és példatárának szánja, a példákat rendkívül szerteágazó vizuális műfajokból meríti, ennek következtében kézikönyvet kapunk. Úgy vélem, hogy a megértésben kevésbé hasznos, míg magát a jelentésalkotást tudatosabbá teszi. A művészi műfajok (fotó, festmény, szobor, film) megértésében ugyanis elengedhetetlen a háttértudás, a kontextusba helyezés. A tömegekhez szóló műfajokban, így a magazinokban, reklámokban, játékfilmekben a háttértudás szerepe gyengül vagy eltűnik, viszont még ha a befogadó ezt nem is érzékeli, a manipulatív eszközök hatása mégis erősödik. A tömegekhez szóló műfajok elemzéséhez kiváló fogódzót nyújt Kress fogalomtára, amely a médiaórárn hasznos diák és tanár számára egyaránt.

Charles Forceville elméletében visszaköszön a kresszi elhatárolás „képi” és „képi-verbális” fogalmakként. Forceville nem a struktúrából, a felület szerkezetéből (pl. weboldal, kinyitott könyv két látható lapjából), a látható külső jegyekből (méret, szín, forma, jobb és bal oldal, közép és periféria, alá- és fölrendeltségi viszonyok) adódó jelentést ragadja meg. Nála fontos a műfaj, a médium, amely számtalan jelentéssé jeyet hordoz, továbbá a benne lévő tartalom. Belső tartalmakat vizsgál kognitív alapokra építve, előtérbe helyezve a metaforát, a metonímiát és a blendet. Forceville kognitív metaforaképletre helyezi képi metaforaelméletét. A metaforát így két tartományra, forrásra

és céla bontja, amelyben a forrástartomány elemeit a céltartományra vetítjük (mapping) (Lakoff 1980). Ha a SZERELEM HÁBORÚ, akkor a háború elemeit, az összecsapást, az ellenfeleket, a sérüléseket stb. vetítjük a szerelem céltartományra, amelyben az előbb említett fogalmak megfelelőit keressük. A mapping sohasem teljes, nem minden elemet vetítünk a másik tartományra. A képi metaforák, vagyis egy toll vagy egy kard sematikus, rajzolt képe vagy fotója más-más konnotációkat hív elő. Forceville – Kresshez hasonlóan – mind a verbális, mind a képek esetében meghatározónak tartja a kontextust. A képi metaforáknak négy fajtáját különbözteti meg: hibridet, kontextuálist, képi hasonlóságon alapulót és integrált metaforát [2].

Forceville az egy tartományból építkező kognitív folyamatokat monomodálisnak, a több tartományból összeálló jelentéseket multimodálisnak nevezi. A képi metaforák csoportjait kiterjeszti multimodális példákra is [1]. A hibrid metaforákban általában a cél- (absztrakt) és a forrás- (konkrét) tartományok elemei egyértelműek és reprezentáltak a befogadó számára, így a konkrétabb forráson keresztül értjük meg a céltartományt (például egy hűtő képe teli tejjel). A kontextuális metafora esetében a forrásnak csak bizonyos elemei jelennek meg, amelyek az ábrázolt cél kontextusát jelölik ki (pl. a macska emberi eszközökkel). A képi hasonlóság két analóg tartományt jelenít meg (egy macska és egy ember hasonló képe tűnik fel). Az integrált metaforában célforrásként kezd viselkedni (pl. egy macska emberként járkal). A metaforafajták segítségével különböző jelentésrétegek belső összefüggései válnak feltérképezhetővé, amelyek jobban támogatják a megértés folyamatát, és előmozdítják a jelentésalkotást. Forceville utal Siegfried Schmidt gondolataira, aki hangsúlyozza, hogy a művészi kommunikáció nagyban különbözik a tényszerű konvenciókra épülő kommunikációtól. A művészi tudatosan épít a többszöri és több szempontú olvasatra és a kétértelmű kijelentésekre (Schmidt 1991).

A multimodalitás jellemzőit, ha a szót kimondva nem is, de megkísérelte ábrázolni a két szemiotikaprofesszor Gunther Kress és Theo van Leeuwen összefoglaló munkájában, a *Reading Images*ben, amelyben a vizuális dizájn nyelvtanának megteremtését tűzték ki célul. Egyetértenek M. A. K. Halliday-jel, amikor kijelentik, hogy a nyelvtan képes arra, hogy ismeretében dekódoljuk a társadalmi interakciókat, így mentális képet alakíthatunk ki a világról. Hozzáteszik, hogy ez érvényes a verbális és a vizuális nyelvtanra is. A vizuális dizájn nyelvtana olyan nyugati kulturális nyelvtan, amely elemekből és szabályokból áll, és hangsúlyozza a vizuális kommunikáció kultúrspecifikus formáját, továbbá nem univerzális (Kress-Leeuwen 1996: 3).¹

Mivel a könyv fejezetenként egymásra építkezve újabb fogalmakat vezet be – szemiotikai tájkép, reprezentációs minták, interakciós minták, textuális funkciók, vizuális jelek anyagai, háromdimenziós megjelenítés –, ezért tartalmát lineárisan, kissé talán didaktikusan mutatom be annak érdekében, hogy írásomból az alapfogalmak egyértelműek legyenek. A könyvben szereplő példákat csak indokolt esetben említem.

Az első és legfontosabb cél, amelyet a két szerző rögtön a könyv elején leszögez, majd többször újra felhívja rá a figyelmet, az, hogy a vizuális nyelvtan elsajátításának éppen úgy az oktatás részévé kell válnia, mint az írás- és olvasástanulásnak. Vizuális analfabetizmusról beszélnek, amely manipulálhatóvá, irányíthatóvá teszi az embereket annál is inkább, mert a verbális kommunikációt elkezdte háttérbe szorítani a vizuális. A könyv tárgya a jelentésalkotás, amelyben a jelet a jelölő (forma) és jelölt (jelentés) motivált kapcsolata határozza meg.² Másrészt a vizuális dizájn nyelvtani fogalomtérát állítják össze. A fejezetekben számos példa, rövid összefoglaló táblázatok és fogalommagyarázatok találhatóak. Harmadszor pedig – talán nyelvészeti előképzettségük folytán is – Kress és Leeuwen szem előtt tartja a vizuális és a verbális összehasonlítását, külön foglalkoznak ezek összjátékával. A folyamatok összjátékának a vizsgálata manapság is ritka, a könyv megjelenésekor az újdonság erejével hatott. Az ilyen jellegű vizsgálatok megkövetelik, hogy a kutató több módon párhuzamosan gondolkodjon, átfordítsa egymásba a módokat figyelembe véve a módok különbö-

¹ “We would also say that is a grammar of contemporary visual design in ‘Western’ cultures, and hence an inventory of the elements and rules underlying a culture-specific form of visual communication. [...] It is not a ‘universal grammar. Visual language is not transparent and universally understood, but culturally specific.”

² Meghatározásukat Saussure jelfogalmára és Pierce jeltípusaira alapozzák, azzal a változtatással, hogy míg Pierce ikonról, indexről és szimbólumról beszél, amelyekben a kapcsolat jelölő és jelölt között hasonlóságon, ok-okozaton vagy tudatos, motivált jelalkotáson múlik, addig Kressék esetében a jel mindig motivált, tehát a különböző kontextusokban más-más jelentéssel bírnak.

zóságából adódó alapvető tulajdonságokat. Kress és Leewen a papíralapú technológiákban gondolkodik elsősorban. Amikor filmhez nyúl, akkor is megfagyaszt, kimerevíti egy képet, és képként vizsgálja folyamat helyett. A reklámokat is plakátként elemzik. A könyv, az újság határozza meg gondolkodásmódjukat, így az azokban előforduló két alapvető módhoz nyúlnak, a textushoz és a képhez. Vizsgálódásaikból kimarad a zene vagy a videó.

Az első fejezet a vizuális és a verbális tartományok egymáshoz közelítését szolgálja, amelyet Kress és Leeuwen nyelvtörténeti alapokkal is bizonyítani kíván. A nyelvtan (grammar) a görög *grammatiké* szóból ered, amely jelet és betűt is jelent. A *graphein* igében is benne rejlik az írás és a vésés. A *szintaxis* rendszert és csatarendet is jelentett. A képet és a szöveget a hellénisztikus korban kezdték el különválasztani, de az 1600-as évekig a kép volt a domináns (Kress–Leeuwen 1996: 20). Azt, hogy verbális és a vizuális dominanciájú korszakok váltják egymást, természetesként kell fel-fognunk, nem pedig egy kultúra hanyatlásaként értelmeznünk. Kress több esetben is ténymegállapító, de azt már nem fejtű ki, hogy egy ilyen nagy hatású és ritka változás, váltás minek köszönhetően következik be, illetve milyen változásokat okoz az emberi kommunikációt tekintve, milyen képeségek milyen irányú módosulásáról van szó, és mi történik a műveltséggel.

A vizuális kommunikáció mindig kódolt, akkor tűnik átlátszónak, ha az adott kultúra tagjai vagyunk. A **szemiotikai tájkép** kifejezés olyan képre utal, mint a táj, amely földrajzi adottságokhoz kötött, vagyis kultúrákhoz kapcsolódik. Másrészt emberi produktum, amelynek csak kontextusban van jelentése, és folyamatosan változó. Éppen ezekből a megállapításokból kifolyólag a könyv nagyvonalú, egyértelmű példákat hoz, ez valószínűleg segíti az olvasót a tipizálásban, a fogalmak megértésében, de a valóság sokkal összetettebb. Kress egy történelemkönyv ausztrál őslakosokat és angolokat ábrázoló rajzait állítja szembe egymással, amelyben az angolok, mint elnyomó, veszélyes ellenség jelennek meg. Arra vonatkozóan, hogy a könyv egésze hasonló ideológia szerint válogatott képeket közöl-e, hogy milyen okai és céljai vannak egy ilyen jellegű ábrázolásnak, azt nem tudjuk meg. Ehelyett megismerjük a dolog és a folyamat fogalmát, amelyben az ausztrál őslakosokat objektív tárgyaik jelképezik, az angolok fegyvereit akcióban látjuk.

Az első fejezetben felmerülő fontosabb hipotézisek közé tartozik az, hogy az emberi társadalmak sokféle reprezentációs módot használnak, a módoknak társadalmi értéke van, a jelentésalkotás szubjektív. A reprezentációs módok nem szeparáltak, hanem összejátszanak a kommunikációban, nem választhatók el a kognitív cselekedetektől és a kommunikációs viselkedéstől. A módok megalkotásával és újraalkotásával a társadalmat alkotjuk újjá (Kress–Leeuwen 1996: 39–40).³

A második fejezetben a szerzők bemutatják a **narratív struktúrákat**, amelyek a folyamat és a dolog megkülönböztetésén alapulnak. Lakoff és Johnson *Metaphors We Live By* (1980) című munkájukban a metaforákat szintén erre a két nagy csoportra osztják. A dolgokat Kress részvevőknek nevezi, akik egy történésben, egy narratív folyamatban vesznek részt. A) A folyamat lehet cselekvő, nem projektív, ezen belül akció (valamire irányuló, van cél a folyamatban) vagy reakciós (a vektort a reakciós folyamatokba a tekintet határozza meg). B) A cselekvő folyamat lehet projektív reakció, mentális (érzékeléssel, kognícióval, lelkiállapottal kapcsolatos) vagy verbális. C) A nem cselekvő folyamat úgynevezett átváltoztató vagy „relay”, ilyen például az étellánc. D) A körülmények között szerepel a helyzet, a jelentéses elemek (pl. imára kulcsolt kezek) és a kíséző dolgok összessége. A narratív struktúra meséltetése már óvodában elkezdődik, például amikor a gyerekek egy-két szereplővel mesét játszanak. Ha nem is tudatosan, de használják a más mesékből és az életből ellesett pillanatokat. A következő fejezet témája: az alá- és mellérendelés fogalmait az óvodások a kategorizáció gyakorlásával ismerik meg, amikor egyik kosárba a gyümölcsöket, a másikba a játékokat gyűjtik, vagy amikor családfaábrát készítenek.

A harmadik fejezet tárgyalja az **osztályozó** és az **analitikus struktúrákat**. Osztályozók között vannak horizontálisan mellérendelők (például amikor egy reklám azt kívánja hangsúlyozni, hogy mindenki ugyanazt a terméket használja), és vannak vertikális egy- és többszintű alárendelt

³ “... human societies use a variety of modes of representation; each mode has, inherently, a different representational potential; [...] individuals use a range of representational modes [...] each affecting their subjectivity; the different modes of representation are not held discretely, separately, as autonomous domains in the brain, or as autonomous communicational resources in a culture, nor are they deployed discretely, either in representation or in communication; rather they intermesh and interact at all times; affective aspects of human behavior and being are not discrete from other cognitive activity, and therefore never separate from representational and communicative behavior”.

szerkezetek (ezeket fastruktúrákkal ábrázoljuk). Az analitikus folyamatok részeket és egészeket kapcsolnak össze, felfedik a hordozót, és rámutatnak annak részeire (például egy szabásminta ábrája a mintákkal és a kész ruhadarabbal). Az analitikus folyamatok lehetnek térbeliek és időbeliek (például egy evolúciós fejlődést bemutató rajz). Az osztályozó és az analitikus szerkezeteket a nyelvben birtokos jelzői vagy határozós kapcsolattal fejezzük ki. Általában, ha a kép és a szöveg egymás mellett van, akkor nem ugyanazt fejezi ki a két mód, a kép tehát nemcsak illusztrál vagy díszít, hanem valamivel többet, valamivel pedig kevesebbet, de mindenképpen mást mond, mint a szöveg. A jelentést együtt adják. A struktúrák meghatározása annyiban új, hogy a szerzők képi és verbális példákkal is alátámasztják ezek működését. Az osztályozó mellérendelő struktúra jelenik meg Forceville „képi hasonlóság” metaforájában.

A negyedik részben Kress az interakciók fajtáit elemzi. A kapcsolat a kép/szöveg alkotója és a befogadó között, a műben szereplők között vagy a mű szereplője és a befogadó között jön létre. A tekintetek között van követelő (amikor valaki közvetlenül a befogadóra néz), és van ajánló (a szereplő és a befogadó tekintete nem találkozik). A felsőoktatásban és a reklámokban a nagyobb meggyőzés és azonnali hatás érdekében közvetlen követelő képaktust használják. Megjegyzendő, hogy a meggyőzés ilyen jellegű eszközeit irodalmi példákkal – közvetlen kiszólással, elmeséléssel – érzékelteti az általános iskolásokat tanító pedagógus. A **távolság** intim (ha fejet és az arcot látjuk), személyes (ha csípőig látjuk), társadalmi (ha a teljes alakot látjuk, sőt láthatjuk még az alak környezetét is) vagy nyilvános (ha több embert is látunk). A nyelvhasználatban is mérhetünk távolságot, a becézgetéstől a magázásig. A kép perspektivikus, szubjektív vagy több nézőpontú. A képet láthatjuk frontálisan vagy ferdeszögből. A frontális azt jelenti, hogy mi is az ábrázolt világ részei vagyunk, míg a ferdeszögből láttatott világ távolabb kerül a befogadótól. A békaperspektívából ábrázolt dolog jelentősebbnek tűnik, és nagyobb hatalma van, mint magának a nézőnek. A felülről ábrázolt dolog felett a néző érezheti saját hatalmát. Ehhez hozzá kell tenni, hogy a frontális és a forgatásban ábrázolt a matematika és a rajzóra részét képezik, de a szögek és a láttatás jelentését csak ritka esetben tanulják az iskolások. A könyv első harmadában Kress és Leeuwen belső kapcsolatokról, struktúrákról beszél, és az azokhoz kapcsolódó fogalmakat emeli ki. Míg a következő három részben a külső jegyek jelentésére, így a színek, az elhelyezés és az anyagok jelentőségének további tényszerű megállapításaira kerül sor.

A **modalitás** kifejezés a nyelvészektől ered, akik a valóság tartalom mérésére használják a szót, a képek esetében viszont a **szín** és az **irányultság** kódolását jelenti. A szín tulajdonsága a telítettség, a színikülönbség, fontos a moduláció (az árnyalások), miközben a kontextus éles, részletezett vagy elmosott, beszélhetünk mélységről és fénytel telt részekről. Az irányultság kódolása technikai (pl. egy diagram esetében), amikor a hatékonyság a lényeg; érzéki, amikor a kellem kerül előtérbe; absztrakt vagy naturalista. Az absztrakt esetében ismerni kell a kódot ahhoz, hogy a jelentés felfejtethető legyen, a naturalista mindenkihez szól (pl. tévéműsor). A **kompozíciós elemek** közé tartozik az **információs érték** (az elhelyezkedés – bal, jobb oldal, közép, lent, fent); a **kiemelés** értéke (előtér, háttér, méret, szín) és a **keretezés** (összekötő és szétválasztó elemek egységeket alakítanak ki). Alapértelmezésben a bal oldalon találjuk a régi, már ismert dolgokat, míg jobbra helyezkednek el az új információk értékkel bíró dolgok. Fent van az irreális, lent pedig a reális dolgok helye. A középnek vagy kiemelt, különösen fontos szerepe van, vagy a bal és a jobb oldal közötti összekötő szerepet látja el. A „helyi értékek” szubjektívvá válhatnak, például Sisley, Monet és Pissarro ugyanahhoz az impresszionista iskolához tartoztak, mégis Pissarro számára a közép, Sisley-nél a bal oldal, Monet-nál a jobb tűnik hangsúlyosabbnak. Van-e jelentése, vagy bír-e bármilyen jelentőséggel az **anyaghasználat**? Szemiotikai szempontból a vizuális nyelvtan meghatározásához szükséges-e ennek vizsgálata? A szerzők emellett foglalnak állást, hogy szemiotikai szerepe van a technológiának, annak, hogy könnyen hozzáférhető és kézzel készült anyagról, önálló analóg reprezentációról vagy összetett digitális és emberi folyamatok szintézisééről van-e szó. Figyelembe kell venni az anyagok történetét és változását, amelyre a kor igényei követelnek meg. Kress és Leeuwen ismét tárgyilagos, megállapítják a jelentéshez hozzájáruló külső jegyeket, de azok jelentésével, használatával kapcsolatban általános kijelentéseket tesznek. A témát lezárják azzal, hogy minden kontextusfüggő. Feltételezem, hogy az általánosítás annak az eredménye, hogy a szerzők túlságosan eltérő műfajok ábrázolásairól kívántak összefoglaló véleményt nyújtani. A könyv legkevésbé sikerült részének tartom ezt a három fejezetet. Ez adódik abból is, hogy ezekben a fejezetekben a példák a képzőművészet,

a fotográfia, a film, a reklám és a gyermekrajz területeiről kerülnek ki. Az elemzés így néha pszichologizáló (a gyerekrajzok esetében), néha túlságosan direkt, közhelyszerű (reklámoknál), a művészi műfajok esetében pedig nincs sem történelmi, sem társadalmi, sem gazdasági, sem politikai kontextusa maguknak a leírásoknak. A fogalmakat ennél fogva meg tudjuk, de meg nem ismerjük. A szerzők hangsúlyozzák, hogy az elemzések során nem a tartalom a fontos. Az eddig megismert fejezetek alapján jogosan kérdezhetjük, hogy akkor talán a forma az, amely a jelentéskötésben kiemelkedő szereppel rendelkezik? Az utolsó fejezet is a forma felé hagyja eltolódni a hangsúlyt, amelyben Kress és Leeuwen az eddig megismert fogalmak három dimenzióra – szobrokra és gyerekjátékokra – való alkalmazását teszi próbára.

A három dimenzió sajátosságaként jegyzi meg, hogy ugyanaz a dolog több oldalról is szemlélhető, továbbá lehetséges az, hogy csak a néző tudja használni: a tárgy lehet interaktív (pl. egy csésze, amelyből iszunk) vagy konceptuális (egy csészéből álló kompozíció a polcon). Háromdimenziós tárgy esetében a nézőnek nagyobb a szabadsága, maga döntheti el, hogy fentről vagy letről szemléli, egyáltalán szemléli-e, és hogy mit kezd egy követelőnek szánt szobortekintettel. A háromdimenziós ábrázolásban általában hiányoznak a körülmények (pl. a háttér), a szín kevésbé fontos, és erősebb az absztrahálás (pl. a gyerekjátékok esetében).

Stephen Dobson (2003) megkérdőjelezi azt, hogy *Reading Images* új elméletet hozott volna. Dobson Walter Benjaminra hivatkozik, aki már az 1930-as években elkezdte vizsgálni az új vizuális média hatását a társadalomra. A könyv újdonságának azt tartja, hogy logikus és kritikus összefoglalása a korábbi vizuális elemzési kísérleteknek.

Úgy gondolom, hogy Kress és Leeuwen vizuális nyelvtanában kulcsszavakként szerepelnek a következő fogalmak: szemiotikai tájkép, narratív struktúrák (folyamat, dolog), analitikus és osztályozó struktúrák, interakció (távolság), modalitás (szín és irányultság), kompozíciós elemek (információs érték, kiemelés és keretezés) és anyaghasználat. A fogalmakat bármelyik iskolás és tanár használhatja képek formai elemzésére, gyakorolható általuk a jelentéskötés folyamata, az önkifejezés.

A könyv első felét fontosnak tartom, az értelmezés, a kognitív szempontú metaforakutatások alapjainak megértése miatt. A monomodalitás és a multimodalitás mára természetessé vált fogalmak, de megkülönböztetésükben jelentős szerepet játszott Kressnek az az elképzelése, hogy a könyvben párhuzamosan vezet a verbális, a vizuális és a vegyes példákat. Talán éppen ez a műfaji sokszínűség vezette rá Forceville-t arra, hogy a műfajokat érdemes külön kezelnie, így kutatócsoportjában külön szakemberek foglalkoznak különböző területekkel. A multimodalitás fogalmához Kress más úton jut el: a médiumokat történetiségük és összetettségük szerint vizsgálja, amelyben a legösszetettebb a webfelület, amely gyakorlatilag egy olyan információkat halmozó hely, ahol a befogadó saját érdeklődésétől vezérelve más-más utakat jár be, más tudást épít fel a kapott információkból. Gunther Kress előadásában és írásában korai elméletét, a *Reading Images* az új média koráig vezet, *Literacy in the New Media Age* és utóbb említett könyvében a „szemiotikai tájképet” „multimodális tájképként” határozza meg. Kress a tájkép szót használja a webfelületekre, amely úgy tűnik, nemhogy elavult volna, inkább megerősödött. Az információs tér tervezésekor és elemzésekor az informatikusok a „város” metafora alapján dolgoznak (Skupin–Buttenfield 1997). Kress az egyik legfontosabb retorikai kérdésnek tartja azt, hogy a kommunikációt a leghatékonyabb módon igazítsuk közönségünkhöz és az adott helyzethez. A 2000-es években megjelent könyveiben a multimodális tanítást és tanulást, a multimodális diskurzust és az új média korának műveltségét definiálja. Felhívja a figyelmet a szerzőség kapcsán bekövetkezett változásokra, az olvasás formáinak változataira, a tudásformák átalakulására és az ember társadalomhoz és természethez való kötelezettségének a megváltozására.

SZAKIRODALOM

- Dieberger, A. 1998. *A City Metaphor to Support Navigation in complex Information Spaces*. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1045926X98901008>. (Letöltés ideje: 2013. 05. 21.)
- Forceville, C.–Aparisi E. U. 1996. *Multimodal metaphor*. Berlin–New York, Mouton de Gruyter.
- Hausman, C. R. 1989. *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in Verbal and Nonverbal Arts*. New York, Cambridge University Press.

- Kövecses Zoltán 2000. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kövecses Zoltán 2002. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Kövecses Zoltán 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kress, G. – van Leeuwen, T. 2009. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London–New York, Routledge.
- Lakoff, G. – Johnson M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press.
- Skupin A. – Battenfield B. 1997. *Spatial Metaphors for Visualizing Information Spaces*. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.81.7052>. (Letöltés ideje: 2013. 05. 21.)
- Sperber, D. – Deirdre, W. 1995. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford, Blackwell.
- [1] Forceville, C.: *A Course in Pictorial and Multimodal Metaphor: Preliminary Concepts and Terminology* <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/cforceville1.pdf>. (Letöltés ideje: 2013. 05. 21.)
- [2] Forceville, C.: *A Course in Pictorial and Multimodal Metaphor: When is something a pictorial metaphor?* <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/cforceville2.pdf>. (Letöltés ideje: 2013. 05. 21.)

Virág Ágnes